

Stilanalytisk metode og norsk middelaldermaleri

Erla Bergendahl Hohler

Artikkelen springer ut av arbeidet med en katalogisering av de norske bemalte alterfrontalene fra 12-1300-tallet (London 2004). Grunnarbeidet i en katalog er en presis og detaljert beskrivelse av kunstverkets motiver, detaljer, og utførelse. Sammen utgjør disse kunstverkets ”stil”. Ved å sammenligne iakttagelsene med tilsvarende trekk i andre kunstverk, og konstatere likheter og ulikheter, blir det ofte mulig å trekke konklusjoner om verkets datering, opprinnelse, bakgrunn eller forbilleder. Metoden kalles ”stilkritikk” og er et av kunsthistorikerens mest elementære verktøy. Fremveksten av denne metoden siden 1800-tallet, og dens bruk og nytte innenfor middelalderforskningen, er emnet for artikkelen.

I Norge har vi 31 ”alterfrontaler”, panelmalerier fra 12- og 1300-tallet. I mitt arbeid med den store publikasjonen om disse, *Painted Altar Frontals of Norway 1250-1350* (2004) fikk jeg behov for å klargjøre mange spørsmål for meg selv. Jeg vil nå innvie mine lesere i en bestemt del av denne klargjøringsprosessen.

Kunsthistorien er en variant av historieforskning. Kunsthistorien bruker kunstverkene som kilder, for å lære mer om hvorledes verden fortonet seg for menneskene før oss: hvorledes de levde, hva de tenkte på, og hva de trodde. Faget har mange innfallsvinkler på dette, og her skal jeg gjøre rede for en av dem, nemlig den såkalte ”stilkritikk”, eller *stilanalyse*, som jeg foretrekker å kalle det. Det opprinnelig tyske ”Stilkritik” får på norsk en bismak av noe nedsettende, og det er jo ikke meningen. Det er en gammel og velbrukt arbeidsmetode; faktisk så velkjent for kunsthistorikere, som lærer den fra sine første vaklende skritt på banen, at vi sjelden eller aldri tenker på den som metode, fordi den er så selvinnyttende.

Men hva består denne stilanalytiske metoden egentlig av, og hvilke regler er det man følger? Nedenfor vil jeg vise hvorledes den fungerer, hvilke muligheter som ligger innebygget i den, og hvor langt man kan komme hvis man benytter den bevisst.

Alterfrontalene ble synlige for forskningen, om man kan si det slik, i annen halvdel av 1800-tallet, etterhvert som man begynte å samle inn middelaldergjenstander fra norske kirker. Det ble snart klart at det her dreide seg om en type kirkeinventar som bare er bevart svært sparsomt i andre land. Det er bemalte paneler, som har stått

montert på altrenes forsider; fra 1300-tallet ble de erstattet av retabler og alterskap, plasert oppe på selve alterbordet. Frontaler i andre deler av Europa har oftest vært laget i kostbart materiale: gull eller forgylt sølv, og disse er, som rimelig kan være, for det meste forsvunnet; de norske, og noen få andre, som i Spania, har overlevet antagelig fordi de bare var malt og derfor forholdsvis verdiløse, økonomisk sett. De norske er alle fra perioden 1250-1350, og de som er bevart, stammer fra enkle kirker utover landet. Men etter de inngående undersøkelser av kunsthistorisk og teknisk art som fant sted i 1970-80-årene ble det klart at dette faktisk var arbeider av helt internasjonal art – malt i raffinerte oljeteknikker, med importerte pigmenter og klare engelske/franske forbilleder. Det vi finner av egenheter er verkstedstrekk, periode-trekk, eller individuelle kunstneriske trekk, men det er ingen ting som kan relateres til vår egen tidligste middelalderkunst. Disse arbeidene springer frem fullt ferdige ved midten av 1200-tallet, og de som laget dem, må ha hatt nære relasjoner til utenlandske kunstnere eller verksteder.

Den endelige publikasjonen av disse norske frontalene i 2004 var resultatet av et samarbeide mellom fire ulike forskere, som nærmet seg materialet fra både kunsthistoriske og tekniske innfallsvinkler. Hovedbasis var en meget komplett serie katalogbeskrivelser, laget av Anne Wichstrøm over mange år. Her var absolutt alle opplysninger, alle detaljer, minutiøst iaktatt og nedtegnet. Men dette måtte allikevel ha en viss redigering før manuskriptet ble trykket, og dette redaksjonsarbeidet påtok jeg meg. Det ble derfor viktig for meg å få et gjennomtenkt forhold til disse katalogtekstene. I etterhånd skal de kunne brukes av andre forskere til å se verkstedssammenhenger, oppspore forbilleder, og forfølge utviklingssekvenser. Hvorledes kan slike tekster presenteres så systematisk og objektivt som mulig?

Hva er stilanalyse?

Kunsthistorien har sitt grunnlag i beskrivelsen. Allerede i antikken beskrev man malerier. Dette sprang ut av et behov for å formidle. Hos Plinius d.e., som også sitterer tidligere forfattere, finner vi lange beskrivelser av kunstverkenes motiver, av det som foregår i billedene. De såkalte “kunstciceronene” i middelalderen var også først og fremst opptatt av motivene, av handlingen. Dette var et grunnprinsipp som vel egentlig gjaldt langt opp i nyere tid: for tilskueren var det historien, handlingen som ble fortalt i bildet, som var hovedsaken.

Men i det øyeblikk man stiller mer kompliserte spørsmål til et kunstverk: når man vil vite når det er laget, eller hvor eller av hvilken kunstner, og hvilke forbilleder han eventuelt hadde, må man gå ut over den rene beskrivelse av handlingen. Man blir nødt til å danne seg en mening om kunstverkets tidsmessige eller geogra-

fiske særpreg, om kunstnerens teknikk og manér, alt dette som vi samler i begrepet *stil*.

Dersom man skal gå videre: forstå mer om den dypere meningen som kunstverkene hadde for avsenderen/oppdragsgiveren, og mottageren/publikum, eller kanskje til og med forsøke å lokke frem deres eget ikke-bevisste utsagn om den tidsperioden eller det samfunnet det hørte hjemme i, må man naturligvis også bruke andre metoder. Slike spørsmål: ikonografiske, idèhistoriske, sosiologiske eller mentalitetshistoriske, krever andre innfallsvinkler. Men det er en annen historie. Og før eller senere må alle kunsthistorikere beskrive sitt materiale med ord, og da må de forholde seg til begrepet ”stil”.

Kunsthistorie begynte å få konturer som et eget fagområde allerede på 1700-tallet. Men det var ikke før ved midten av 1800-tallet at slike begreper som fagets metode ble satt under virkelig debatt. I løpet av romantikken var kunstsribentene havnet i en form for nærmest følelsesbetinget vurdering av kunstverker. Men nå kom det en rekke store forskere som etterhvert agiterte for en mer konkret, positivistisk diskusjon av kunstverker. En av dem var f.eks. *Anton Springer* (1815-1891). Han kommenterte blant annet romantikkens holdning til gotisk arkitektur, og sa nokså bryskt: “*Gemütsregungen schaffen keine Bauweise*” (sinnsbevegelser utgjør ingen byggemåte). Dette gir den nye holdningen i et nøtteskall. Videre måtte man komme ved å analysere kunstverkernes *form*. Kunsthistorie måtte bli en objektiv vitenskap, og formanalysen skulle være grunnlaget. Han påpekte at kunsthistorien som fag jo nettopp arbeider med bygninger og gjenstander som kan analyseres omtrent på samme måte som man analyserer gjenstander innenfor de naturhistoriske vitenskaper. Ingen kunstnere eller kunstkoler former kunstverk identisk, og forskjellene i form kan brukes til sammenligninger og vurderinger.

Etter dette arbeidet kunsthistorikere mer med å analysere form. *Gottfried Semper* *Der Stil* (1860), *Alois Riegls Stilfragen* (1893), *Wilhelm Vöges Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter* (1894), *Heinrich Wölfflins Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915); alle behandler kunstverkernes form, eller altså deres “Stil”, som man etterhvert mer ambisiøst kom til å kalle det.

Så hva er stil? *Meyer Schapiro* definerer stil i første hånd nokså enkelt som “et system av former”. Etter å ha sagt dette, går han videre og sier at slike form-systemer gir uttrykk for en kunstners, en gruppes, eller en periodes personlighet eller særpreg; det er de individuelle formale elementer, og måten de er kombinert med andre elementer på, som skiller én periodes kunstverk fra et annet, eller én kunstners arbeide fra et annet.

Så for å analysere stil må man finne frem til de karakteristiske trekk ved kunstverkets former. Man betrakter komposisjon, motiver og detaljer, figurenes beve-

gelser, og hvorledes bevegelsene er gjengitt ved hjelp av draktfolder og lignende. Fra dette går man videre til mer subtile trekk, som fargebruk, dybde og perspektiv, lys- og skyggevirksomheter, osv. Disse trekkene plasserer man deretter inn i et helhetssystem, og kommer således frem til det man kan kalle en stilkarakteristikk av kunstverket. Alt dette er det Schapiro mener med sitt "system av former".

Men hvorfor eksisterer "stil"? Hvorfor ser kunstneren det som nødvendig å forholde seg til et slikt system? Jo, fordi den forsyner ham med et rammeverk, et paradigme. Hadde han ikke dette rammeverket å forholde seg til, ville han skli ut i sitt eget selvoppfunne kaos. Stilen er også nødvendig for at hans publikum skal følge med ham, forstå ham - det handler om konvensjoner som kunstnere og publikum har til felles. Stil endrer seg, fra det ene miljøet til det andre, eller fra den ene tidsperioden til den andre, og kunstneren følger med - bevisst eller ubevisst. Det er slik det går til at vi kan bruke stilens karakteristika til å skjelne mellom kunstverk fra forskjellige miljøer, og fra forskjellige perioder. Det er stilanalysen som forsyner kunsthistorien med en struktur.

Og "stilanalytisk metode" er navnet på den prosessen som går ut på å trekke frem kunstverkets stilmessige karakteristika, og deretter sammenligne med andre kunstverks tilsvarende karakteristika. Da kommer forskjeller og likheter mellom kunstverkene til syne, og disse betyr noe. Dette er i all sin enkelhet metoden.

Jeg hører nå leseren tenke: "Kunst er da ikke bare form: det er jo også uttrykk?". Ja, men det er planlagt uttrykk. Enhver kunstner må vurdere hvorledes uttrykket skal komme frem: det må gis form. Og det er denne prosessen som stilkritikken lar oss se: - vi spionerer på kunstneren, mens han strever med å gi uttrykket konkret form etter de regler som han kjenner og har lært.

Det var i behandlingen av arkitektur at denne type analyse først vokste frem. En bygning lar seg jo nemlig forholdsvis lett se som et kompleks av mindre former. Her fantes det en tradisjon tilbake til Vitruvius, som allerede i antikken hadde definert det klassiske tempels forskjellige ledd, og gitt dem navn. Doriske søyler, joniske kapiteler; dette var elementer som antikkens arkitekter hadde arbeidet med, hver til sin tid og på sin spesielle måte. Derfor var man klar over at en bygnings særpreg og datering kunne erkjennes ut fra utformningen av disse forskjellige leddene.

Analyser av maleri fulgte etterhvert også denne erkjennelsen, men det tok tid. Lenge kunne vurderinger av malerier virke som om de berodde på en viss innebygget sensitivitet hos forskerne. Ved hjelp av denne egenskapen, (og den burde visstnok helst være medfødt): kunne man på nesten magisk vis si hvilken maler som hadde malt bestemte bilder. Den amerikanske kunsthistoriker *Bernhard Berenson* (1865-1959) var spesielt kjent for dette. "Connoisseurship", har hans kritikere kalt det, litt foraktelig (se Nordhagen 1999).

Men Berenson benyttet seg i virkeligheten av vår metode; det var bare at han ikke hentet den frem i dagen og verbaliserte den. Det som for omverdenen så ut som en tilsynelatende intuitiv plasing av malerier i tid og sted, var i virkeligheten resultatet av hans personlige analyse av trekk fra ett bilde sammenlignet med tilsvarende trekk i et annet bilde. Berensons påstander var på grunn av hans manglende verbalisering så lite etterprøvbare at de forekom nesten suspekt. Senere forskere har derfor reist seg et forsvar ved at de har gjort metoden eksplisitt. Her var *Giovanni Morellis* arbeide grunnleggende. Han var opprinnelig lege, og hadde således sin bakgrunn i naturvitenskapelige arbeidsmetoder. I en serie bøker fra 1890-årene arbeidet også han med å skille de italienske renessansemalere fra hverandre. Han tok utgangspunkt i de små tingene: hvorledes én kunstner malte hender og ører på én måte, en annen kunstner på en annen måte. Han analyserte ut en rekke slike trekk, som avslørte både forskjeller og sammenhenger. Han har vært smilt litt av, for det kan bli litt overentusiastisk, men det var slik metoden ble trukket frem i lyset.

Vi ser den brukt i en berømt artikkel av *Richard Offner* fra 1939 som heter "*Giotto and non-Giotto*". Forfatteren tar for seg to sett malerier, i Assisi og i Padova, som begge vanligvis var regnet som malt av Giotto. Han peker på utformingen av nettopp ørene: - myke, litt udefinerte ører fulle av brusk, malt av Giotto, og skarpe nesten benaktige ører, ikke malt av Giotto. Han går videre med et helt spekter av slike iakttagelser; de fleste er mer kompliserte enn dette, men ved hjelp av slike iakttagelser skiller han ut Assisimaleriene fra Padovamaleriene, og plasserer dem udiskutabelt i en annen verkstedsgruppe. Det virker innlysende i dag, men dette var kanskje det avgjørende vendepunkt i en lang utvikling.

I en stilkritisk analyse er det to faser. Den første er den *morfologiske analyse*, beskrivelse av formenes egenheter. Den andre er den *normative kritikken*, der egenhetenes betydning vurderes, sammenligninger med andre kunstverk foretas, og slutningene trekkes. Den første fasen, beskrivelsen, er en forutsetning for å kunne gå inn i den andre fasen, som resulterer i den endelige bestemmelsen av kunstverket.

Skal de elementære formbeskrivelsene kunne benyttes i den sammenlignende analysen, er det en forutsetning at disse beskrivelsene er sammenlignbare med hverandre. Man må derfor få med nettopp de kriterier som er viktige for sammenligningen, de som betyr noe. Slike kriterier, som så å si gjør forskeren i stand til å stille en diagnose, kalles *diagnostiske kriterier*. Disse er helt sentrale i en stilanalyse. Men dette med å velge de riktige kriteriene er nettopp en av vanskelighetene.

I dette arbeidet ble jeg minnet om en artikkel av Knut Kolsrud fra 1973. Den heter "*On Cultural Boundaries as an Ethnological Problem*", og handler blandt annet om klassifikasjon av typer. Kolsrud ville se på spredningen av forskjellige

typer av ard (en forenklet form for plog) i Sverige. De forskjellige anerkjente typene, slik de tidligere var definert av Sigurd Erixon, viste på kartet et ulogisk spredningsmønster; de forekom overalt i landet, uten noen rimelig geografisk fordeling slik man skulle ha ventet. Erixons typekriterium var formen på selve plogjernet. Nå forsøkte Kolsrud å inndeles svenske arder etter et helt annet typekriterium, nemlig sammensetningen av skaftdelene. Og da fikk han til sin store tilfredsstillelse se at typene viste et helt annet, og langt mer logisk fordelingsmønster. Hemmeligheten viste seg simpelthen å være valget av riktig diagnostisk kriterium. Og med den oppdagelsen hadde Kolsrud samtidig fått vite noe interessant om hva som hadde vært viktig for de menneskene som hadde laget ardene, nemlig skaftets form, og grepets effektivitet.

Så kommer vi til selve beskrivelsen av disse diagnostiske kriteriene. En lettvinnt måte å demonstrere stilforskjeller på, er simpelthen å peke på bildet. Se her, sier vi: du ser jo at disse to kunstverkene er forskjellige? de har forskjellig stil. Og tilhøreren nikker og synes at han ser da det. Men hva ligger forskjelligheten i? spør han i neste omgang.

Så må vi verbalisere disse forskjellene. Vi må påpeke "formene", og hvorledes disse er organisert til en helhet, på en slik måte at det blir meningsfylt for tilhøreren. Dette er straks meget vanskeligere. Når vi skal beskrive det vi ser, er det at språket klikker. Såkalte stilanalyser blir ofte bare subjektive og upresise ordvalg, som begrenser seg til følelseuttrykket i verket. Selv den meget bevisste forsker *Willibald Sauerländer* bruker i sine grundige arbeider om fransk gotisk skulptur først og fremst karakteristikker av figurenes totale uttrykk. Han snakker om deres "kunstferdige dans" eller "nervøse opphisselse", de kan være "oppfarende" og med "søkte motiver". Men dette bringer ham ikke videre når han skal forklare forskjellen fra den neste kunstferdige eller opphissede skulpturen. Det han, og mange andre forskere mangler, er den helt detaljerte serien med konkrete påpekninger som gjør det klart *hvorfor* skulpturen virker kunstferdig dansende eller søkt og nervøs.

Og ennå er vi ikke kommet frem til noen helt bevisst holdning til dette problemfeltet. Ennå er ikke alle kunsthistorikere tilstrekkelig klar over at de jo faktisk befinner seg i et slags "ordfengsel"; en labyrint av subjektive eller ikkeverbaliserte iakttagelser og påstander. Dersom en analyse ikke munner ut i noe annet enn generelle observasjoner om følelsesuttrykk, er vi jo tilbake i Springers "Gemütsregungen". Vi må støtte opp dette med reelle opptegnelser av de diagnostiske kriteriene som faktisk står til grunn for følelsesuttrykket, "die Bauweise".

De norske alterfrontalene

Middelalderkunsthistorikere arbeider i meget høy grad med anonymt og udatert materiale. Nettopp derfor har den stilanalytiske metode vært mer interessant her enn for andre perioder, og de diagnostiske kriterier har vært spesielt viktige å definere. Med god hjelp av denne fremgangsmåten har man i vårt fag arbeidet med middelalderens kunst i over 150 år, og generell viten om den historiske utvikling, dateringer, kunnskap om miljøer og stilinnflytelser, foreligger i dag i stor grad ferdig utarbeidet. Når man f.eks. innenfor diskusjonen av gotisk maleri i dag bruker uttrykk som "ung-gotikk", "Pariserskolen", eller "Queen Mary's Psalter-stilen", er dette stilgrupper som er definert ved hjelp av denne fellesinnsatsen: visse sett med kriterier er analysert frem, og kunstverkene har vist seg å falle i logiske grupper, som de fleste i dag er enige om.

Jeg har sett en del på hvorledes disse forskjellige stilbegrepene innenfor europeisk middelaldermaleri er blitt gradvis fremlokket av suksessive internasjonale forskere. Dette er et helt forskningsfelt i seg selv, og jeg skal ikke utdype det her. Men for drøftelsen av de norske frontalene kan vi altså støtte oss til visse ferdige stildefinisjoner, som er innhentet fra den store europeiske kunst. Den generelle dateringen av dem, og de engelsk-franske stilinnflytelsene som ligger bak, er det idag nokså stor enighet omkring.

Historikeren *Edvard Bendixen* var den som hentet frontalene frem i lyset. I løpet av 1890-årene publiserte han alle som fantes i Historisk Museum i Bergen. Hans beskrivelser var av enkleste slag: hvilke historier er fremstilt, hva foretar skikkelsene seg, hva har de på seg og hvilke farver har draktene? Tilslutt foreslår han en datering. Men denne er ikke forberedt gjennom noe av det han har sagt tidligere. Akkurat som Berenson kommer han frem til en konklusjon via sine hemmelige irrganger, sitt kjennskap til paralleller - men dette er viten han ikke deler med oss.

Harry Fett var deretter den nye mann, som bevisst bragte den stilanalytiske metode med seg hjem fra sine studier i Europa i 1890-årene. Hans første arbeide var "*Billedhuggerkunsten i Norge under Sverreætten*" fra 1908. Jeg skal sitere noe han sier her (p.71) om noen skulpturer fra vestfasaden i Reims. Figurene som står ved siden av hverandre, er faktisk ganske forskjellige (**ill.1**). Han forklarer forskjellen med henvisning til figuren til venstre: "stilstigningen består i en stadig sterkere plastisk fremheving av den enkelte foldekam, og drakten, som tidligere likesom smøg seg inn til legemet, løser seg mere ut. Stoffet blir med sin masse på en måte overlatt sig selv og sin egen tyngde. Det er den geniale Josefsmester som gir drakten den nye schwung. Alle de eldres forsiktig lagte folder mangler, kappen er kastet sorgløst over skulderen, og allikevel løper de store folder beregnende sammen."

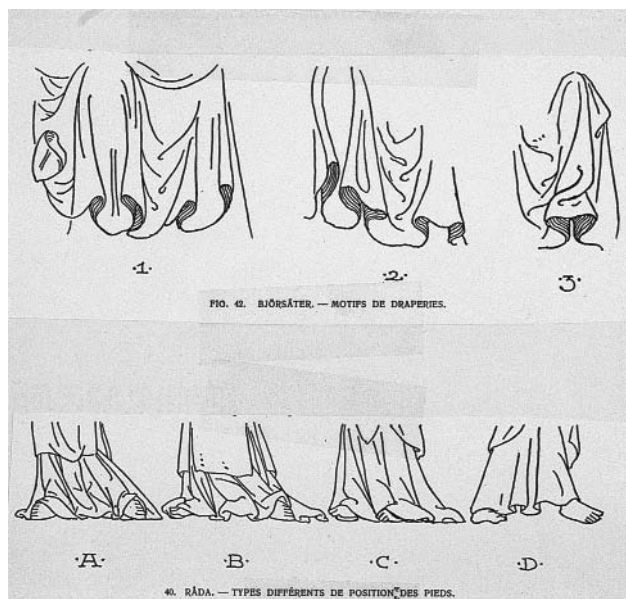


Ill. 1: Josef og Maria, katedralen i Reims

Dette er briljant oppfattet og uttrykt, og det nærmer seg jo faktisk en beskrivelse av byggemåten.

I boken fra 1917 om *“Norges malerkunst i middelalderen”*, der han blant annet behandler figurfremstillingene i frontalene, ligger han riktignok lenger fra sin ungdoms idealer. Han bruker ord som “nervøse og bevegelige draktfolder”, og “flikenes spill”. Dette er jo klart sett, men igjen ikke noen særlig hjelp for det videre arbeide, for det finnes så mange måter å drapere fliker på. Etterhvert blir også Fett mest interessert i selve kunstnerpersonligheten bak kunstverket, og det han gir oss, er kanskje mer en karakteristikk av kunstnerens personlige nervøse følsomhet, ikke kunstverkets. Han kaster seg over likhetene – men dessverre ignorerer han forskjellene. Han sorterer frontaler som ligner noenlunde på hverandre, i grupper, og gir deres ”mestre” imaginære navn. Og hans naive tiltro på at kunstnerens såkalte ”farvefølelse” kan vurderes ut fra dagens bleknede og mørknede arbeider, kan gjøre hans analyser litt absurde. Men entusiasmen er smittende.

Svensken *Andreas Lindbloms* bok om "*La peinture gothique en Suède et Norvège*" kom ut året før Fetts. Lindblom følger en annen linje. Han er ikke så interessert i kunstnerne, men desto mere i stil, og er opptatt av å skille mellom engelsk og fransk stilinnflytelse slik de kommer til syne i henholdsvis fransk og engelsk maleri. Derfor må han nødvendigvis begrunne dette med konkrete iakttagelser. Og ikke bare verbaliserer han sine iakttagelser, men han presenterer dem i skisser (ill.2)



Ill. 2: Klassifisering av draperifolder (Lindblom 1916)

En lignende presentasjonsteknikk er nylig benyttet i et par av de store corpuspublikasjoner av engelsk manuskriptmaleri som er kommet i senere år. *Lucy Sandler* illustrerer f.eks i sin innledning til "*Gothic Manuscripts 1285-1385*" helt systematisk forskjellige ansiktstyper og draperiformer, som hun da siden benytter seg av i sine beskrivelser. Dette er det som gjør lesningen av slike kjedelige kataloger allikevel til å holde ut: den intellektuelle utfordring som er tatt imot, og utnyttet til helt konkret erkjennelse.

Mange andre norske forskere har skrevet om frontalene. Men med visse hederlige unntak har man normalt gått rett på stilkarakteristikken, uten å beskrive og

analysere; dvs. man er gått direkte til konklusjonen uten å legge frem premissene først. Eller dersom det finnes formbeskrivelser, har disse ikke vært tilstrekkelig detaljerte, slik at viktige poenger ikke er blitt synlige. Derfor gir de et usikkert grunnlag for videre arbeide.

Så da må vi gå tilbake til begynnelsen. Hvorledes kommer man frem til en forståelse av hvilke formdetaljer som er virkelig diagnostiske, i den forstand at de faktisk sier noe om datering, verkstedssammenheng, eller individuelt særpreg?

Den morfologiske analysen

Stiltrekk formidles fra kunstner til kunstner i middelalderen først og fremst via en håndverkerutdannelse. Maleren må gjennomgå en lang læretid hos en mester. Denne håndverksutdannelsen er sentral, fordi den gir det man kan kalle *tradisjonsdelen* av kunstverket; det han har lært i sin ungdom og som bevisst eller ubevisst følger ham resten av livet.

Så, i annen omgang, lærer han nye ting. Foran hans øyne passerer det importerte kunstverk, fortegninger, eller kanskje også innvandrede utlendinger, som bringer med seg interessante nye ideer. Dette blir hos ham til det som kan kalles *innovasjonsdelen*. Men det er fremdeles snakk om håndverket, yrket.

Og endelig, i tredje instans, kommer det som kunstneren eventuelt bidrar med av seg selv, *det personlige*.

Nå skal en katalogbeskrivelse av alterfrontalene ideelt sett lokke frem disse tre komponentene. Man kan legge en plan: kriteriene kan plasseres i en bestemt rekkefølge, en slags progresjon. Denne bør antagelig følge de samme trin som maleren fulgte den gang han utførte sitt arbeide.

Først må han ha disponert helhetskomposisjonen, rammene og feltinndelingene. Deretter har han markert de arkitektoniske detaljene som skulle fylle ut og supplere feltene.

Allerede her har han avslørt seg litt. Både komposisjonstypen og arkitekturdetaljene er hentet et sted fra; de har sine paralleller i andre arbeider.

I annen omgang laget han rissetegninger i krittbakgrunnen av figurene, og angav i store trekk deres form og detaljer. Kroppstype og proporsjoner fikk sine særpreg, figurenes holdninger og bevegelser, gestene, og føttenes stilling likeledes. Gester hadde en viss formalisert betydning i middelalderen; dette vet vi fra lov- bokillustrasjoner, fra benediktinerordenens taleregler, fra lærebøker i retorikk. Mysteriespillene kan også ha vært med til å gjøre kroppsstillinger og gester meget mer betydningsfulle enn de er idag.

Ett meget viktig ledd her var også hode-, ansikts- og frisyreformene. Hårkrøl-

ler, skjegg, øyne, alt lar seg klassifisere som typer. Disse var bundet til visse tradisjoner, men var også av de elementer som endret seg raskest i forhold til nye stilimpulser.

Det neste var draperiet, gevantene, foldekastene. Disse er ansvarlige for meget av det endelige uttrykket, men kunstneren selv har antagelig tenkt på det først og fremst som teknikk. Denne draperihåndteringen hadde han lært, og her skulle hans mesterskap vise seg. Her later det til at malerne var meget bevisste. Draperiets variasjoner er det lagt mye arbeide i, samtidig som foldekastene følger helt bestemte regler. Som jeg nevnte, er kunsthistorikerne over tid kommet frem til klassifiseringer her, og foldetypene har internasjonale navn, og kan gjenkjennes: "Muldenfalten" (ill.3), eller "Broad fold" (ill.6). Innenfor visse grenser er det idag mulig å bruke disse som omtrentlige dateringsindikasjoner for frontalene.



I siste fase fylte han tegningen med farve, og understreket foldekast og skygger med dypere eller lysere valører. Til slutt trakk han sorte konturlinjer for å samle helhetsinntrykket. Farvene ble for så vidt ikke brukt tilfeldig, det fantes visse regler eller koder. Noen slike er bevart skriftlig: rødt for barmhjertighet, gull for verdighet, sort for ydmykhet, eller hva det nå kan være. Vi kan ikke regne med at kodene for gester og farver var de samme i alle land og miljøer, men det er nødvendig å være klar over at slike koder fantes, og beskrivelsene må ta høyde for dette.

Nå kan kunsthistorikeren tilslutt drøfte farveholdning, proporsjoner, balanse, rytme, linearitet, tredimensjonalitet og lysbruk. Endelig er tidspunktet kommet til å gå ut med følelsesmessige og litterært pregede karakteristikk av kunstverket. Men dette kommer helt til slutt, etter at grunnarbeidet er gjort.

Ill. 3: "Muldenfalten" (gropfolder), St.Peter, Fåberg

Denne skjematiske oppstillingen av stiltrekk, altså den morfologiske analysen, er altså grunnlaget for prosessen som kommer etterpå: sammenligningen, den normative kritikk. Nå er likheter og forskjeller mellom kunstverkene kommet frem. Riktignok kan denne sammenligningen ikke settes opp som et skjema, for katalogteksten må jo helst også være leselig. Det blir i siste instans et spørsmål om språk, om å romstere rundt i det før omtalte ordfengsel og prøve å legge noen linjer.

Den normative kritikkens muligheter

De spørsmål som en stilanalyse av frontalene kan svare på, er altså først og fremst de som handler om datering, opprinnelse, og innflytelser. Dette har vært de tradisjonelle spørsmål i forskningen, og innenfor disse er det, som jeg allerede har sagt, noenlunde godt ryddet opp. Idag kan vi derfor plasere de forskjellige arbeidene så omtrentlig innenfor tid og sted.

Det som har hendt i de siste førti år, er imidlertid at problemstillingene i middelalderforskningen har endret seg noe. Vi er ikke lenger så ivrig på jakt etter det individuelle kunstnergeni, som vi kjenner ham fra Vasaris beskrivelser av renessansens malere, og Fetts eulogier omkring norske "mestere". Det som interesserer i dag, er heller den anonyme kunstner/håndverker, og hans miljø: utdanning, oppdragsgiver, publikum. Vi snakker om verksteder, håndverk, forbilleder. Hva og hvem er det som avgjør hans valg? spør vi. Hva var hans bakgrunn? Hva bestemte hans form og uttrykk?

Og her kommer jeg til et viktig poeng. Den stilanalytiske metoden kommer nettopp disse spørsmålsstillingene i møte. Den inviterer til å gå dypt inn i detaljene i et materiale. Den fragmenterer kunstverket; man holder opp å se det som et guddommelig inspirert hele, og identifiserer i stedet det konglomerat av innflytelser, tanker, forbilleder, som ligger bak verket. Da blir man belønnet ved at kunstverket selv foreslår nye problemstillinger og spørsmål, som man ellers simpelthen ikke ville ha sett.

En rekke av frontalene har f.eks samme type ramme-inndeling i felt, der rammebåndene er sammenflettet med ringer i kryssene (ill.4) Disse bånd/ring-rammene brukes normalt som et greit bevis på at de var malt i det samme miljø, in casu Bergen. Men rammedetaljene varierer fraksjonelt. Og deretter ser man at figurstilen også varierer, om enn ganske hårfint, og viser både eldre og yngre trekk. Dette ser man først ikke som noe problem. Men etter at forskjellene er blitt verbalisert, er det umulig å ignorere dem, og problemet blir presserende. Dette må handle om en ramme-tradisjon som kolliderer med stil-innovasjoner. Det sto sikkert malerne

i Bergen fritt å variere sin stil ettersom motene skiftet. Men hadde de allikevel en tvingende grunn for å beholde bånd-rammene? Svaret er ikke innlysende, men det er i alle fall stilkritikken, den begrunnede sammenligning av kombinasjonen rammer/figurer, som viser at vi har et interessant problem her.

Grundig analyse av draperier og tegnestil bringer også andre spørsmål frem i dagen. Det kan f.eks. vises at tilsynelatende forskjellige foldetyper forekommer i ett og samme bilde. (ill.5) Hovedpersonen, den rolige Kristus i sentrum, er tegnet med en variant av de såkalte "gropfolder" (muldenfalten, ill.3), en myk, modellert foldetype som går tilbake til ca. 1200. De vimsete apostelfigurene som flankerer ham har et annerledes draperi, med kantete og noe tyngre folder; dette er en senere type, som dukker opp i Norge i 1270-årene (broad fold, ill.6). Hvorfor er det forskjell? Er det noe slags verdisystem implisitt her, eller bare en sterk tradisjon om hvorledes Kristus skal fremstilles? Tilsvarende stilforskjeller har for eksempel vært påpekt på de store franske gotiske vestfasadene. Der dukker det opp nye stiltrekk hele tiden, men det er bare på mindre, mer bortgjemte skulpturer oppe i sekundære buer og øvre etasjer. Hovedpersonene, de store søylestatuene, er normalt det mest konservative element. Det samme finner man i manuskriptkunsten – det er i de små marginal-initialene at det eksperimenteres. Stilanalysen legger slik av seg selv opp til en drøftelse av kunstnernes forhold til nye stilideer.

Beslektet med dette problemet er det neste. Det er opplest og vedtatt at maleriet i løpet av 1200-tallet svinger fra "lineært" mot "malerisk", slik at farvemodellering blir et viktig stiltrekk. Men ett av problemene med våre frontaler og vår malerkunst fra perioden i det hele er den halsstarrige blandingen av de to typene, slik vi kan se det i veggmaleriet fra Lårdal, der de to helgener har henholdsvis "lineære" og "maleriske" folder. (ill.6). Dreier det seg om to malere? eller er det manglende forståelse hos én enkelt mann av at det faktisk var forskjell på disse to typene. Eller er det bare fullstendig mangel på interesse for vedtatte konvensjoner? Uten en stilkritisk analyse var iallfall spørsmålet ikke blitt synlig.

Ved sammenligning av andre arbeider kan vi se at stilen må defineres som identisk, men billedene ser allikevel forskjellige ut. Dreier det seg om kvalitetsforskjell? Når stilanalysen har gjort sitt, dukker det automatisk opp en teori om mester og elev.

Og så kommer et nytt poeng som lar seg synliggjøre ved en stilsammenligning. Tre hoder: det ene fra et kvalitetsmessig godt alterfrontale, det andre fra en solid stenkirke i Telemark, det tredje fra en stavkirke-baldakin med et nesten folkekunstaktig preg (ill.7). Her kommer det et spørsmål om hvorfor de formale trekk, som f.eks. avstanden mellom øynene, eller tungeborden i gloriene, er så like, når utførelsen er så forskjellig?



Ill. 4: Bånd- og ring-ramme, frontale Årdal I



Ill. 5: Frontale Ulvik



Ill. 6: "Broad folds" i to maleteknikker, vegg-
maleri Eidsborg/Lårdal

Her er det noe viktig. I middelalderen arbeidet man i ganske stor grad med fortegninger. Skissebøker sirkulerte i verkstedene, eller ble eiet av mestrene. Atskillige slike er bevart. Noen angir bare fragmenterte modeller for enkeltmotiver, ofte så lite som en enkelt bladform eller et foldemotiv, som kan kopieres etter for-godtbefinnende. Andre kan angi hele scener, men figurene kan all-tids hentes ut og kombineres på nye måter. På samme måte kan kunstnerne plukke enkeltmotiver fra andre arbeider, og blande med motiver fra andre hold, eller bare med sine egne innlærte rutiner. Dette er faktisk den vanskeligste jøker av alle. Det er lett å se for seg et verksted der forbilledene



Ill. 7: Kristushode: Heddal, Torpo og Nes

kan være samlet inn over lengre tid, eller stamme fra forskjellige miljøer. Her vil ingen iakttagelser være entydige – likheter kan bety både det ene og det andre.

Stilanalyse og tekniske undersøkelser

I senere år er tekniske undersøkelser kommet inn som et nytt og viktig ledd i den stilanalytiske virksomheten. I den store tre-bindss publiseringen om frontalene består det største bindet av de kjemiske undersøkelsene utført over mange år av *Unn Plahter*. Her har hun brukt nøyaktig den samme metode som kuthistorikerne, med detaljerte beskrivelser og sammenligninger av diagnostiske trekk. Og her kommer det klart frem hvorledes analyser av pigmenter og bindemidler, av panelkonstruksjon og maleteknikk kan bekrefte, kaste tvil over, eller noen ganger korrigere resultater som ivrige kunsthistorikere tror seg å være kommet frem til via sine sammenligninger.

Og det finnes mange situasjoner der den stilkritiske metode kommer til kort. Ett eksempel: To berømte panelmalerier, det ene et retabel (for plassering oppe på alterbordet) i den lille kirken Thornham Parva i England, og det andre et frontale (plassering på forsiden av alterbordet), uten proveniens, som befinner seg i Cluny-museet i Paris, er svært like hverandre, og forskere har mange ganger drøftet om de ikke egentlig skulle høre sammen; komme fra samme kirke. Men det finnes overbevisende stilkritiske argumenter for at de ikke gjør det. Det ene panelet er kortere, det er mye lysere i farveholdningen, og figurene er høyere og smalere, og virker mer verdige – ifølge de vedtatte regler om "stilutvikling" skulle dette være noe senere.

Da er det de tekniske undersøkelsene kommer inn. De viser at de to panelene opprinnelig var identisk konstruert og like lange. Forskjellen i farve skyldes bare ulik konserveringstilstand. Og stempelmerkene som dekorerer bakgrunnen, er identiske. De to hører vitterlig sammen, og da må stilanalysen gi seg.

Og da blir det plutselig et interessant spørsmål om *hvorfor* figurene på retablet er lengre og mer verdige. Forklaringen kan være noe i retning av bildenes innhold: retablet har representasjonsportretter av apostler, mens frontalet har genre-scener fra Jesu liv. Dersom kunstneren var tilstrekkelig bevisst, kan dette kanskje ha betydning. Men både tekniske undersøkelser og ikonografiske sidebetragtninger blir her viktigere for å finne frem til sannheten enn stilanalysen.

Kunstverket

Det eksisterer en stor teoretisk litteratur om stilbegrepet og stilers endring, og om psykologiske og sosiale årsaker til at en stil er slik eller sånn. I denne artikkelen har jeg presentert et utpreget forenklet stilbegrep, som går på det man kan se, registrere, måle. Hensikten er først og fremst å lokke frem kunnskap om sammenhenger og dateringer, ved hjelp av oppnådd viten om tradisjoner og innovasjoner. Denne typen iakttagelser er grunnleggende for forståelsen av hvorledes kunstverket ble til.

Men hva med det som kunstneren forsøkte å gi uttrykk for med sin stil – det personlige? Er ikke dette blitt borte i disse detaljanalysene?

Det kan ikke være tvil om at det spesifikt kunstneriske befinner seg inne i bildet. Spørsmålet er bare hvorledes det kan hentes ut. Det er ikke nok at vi opplever det – vi vil vite hva det er som forårsaker opplevelsen. Har det hjulpet med all denne spionasjen? Lar det seg gjøre å beskrive et bilde slik at selve kunstverket blir synlig?

Det er ikke lett å si så meget om dette aspektet. Det som er klart, er at kunstverkets former, dets stil, er satt sammen i første rekke av ting kunstneren opprinnelig har lært, eller senere har sett og plukket opp. Det er dette jeg har behandlet her. Men i annen rekke kommer det inn noe han ikke har lært, men har hentet ut fra seg selv. Sett at det faktisk var mulig å subtrahere ut fra et kunstverk alle de eksisterende forutsetninger: kunstnerens utdanning, hans miljø, hans forbilleder, og endelig slikt som skyldes oppdragets art. Disse elementene er rammeverket, planleggingen av uttrykket. Da ville det stå noe igjen, noe som i prinsippet ikke lot seg gripe, men som nettopp ble synlige når resten var tatt bort. Kan man nærme seg det ugripbare, selve kunstverket, på denne måten?

Litteratur

Bendixen, B.E., Artikler i *Bergens Museums Aarbog* 1889 – 1905 (se No.Alterfront. I)
 Berenson, B., *Rudiments of Connoisseurship. The Study and Criticism of Italian Art.*
 London 1920

- Fett, H., *Billedhuggerkunsten i Norge under Sverreætten*, Kra. 1908
 Fett, H., *Norges malerkunst i middelalderen*, Kra 1917
 Hohler, E.B, Morgan, N.J. Wichstrøm, A., *Norwegian Altar Frontals 1250-1350, I, Artists, Styles and Iconography*. London 2004
 Kolsrud, K., On Cultural Boundaries as an Ethnological Problem. *Ethnologia Scandinavica* 3, 1973, s.5-30
 Lindblom, A., *La peinture gothique en Suède et Norvège*, Stockholm 1916
 Morelli, G., *Kunstkritische Studien über Italienische Malerei*. Leipzig 1890
 Nordhagen, P.J., Roberto Longhi (1890-1970) and his method. Connoisseurship as a science. *Konsthistorisk Tidskrift* 1999
 Norton, C, Park, D, Binski, P., *Dominican Painting in East Anglia: The Thornham Parva Retable and the Musée de Cluny Frontal*. Woodbridge 1987
 Offner, R. Giotto and non-Giotto. *Burlington Magazine* LXXIV 1939 s.258-69
 Plahter, U. *Norwegian Altar Frontals 1250-1350, II: Materials and Technique, III: Illustrations and drawings*. London 2004
 Riegl, A. *Stilfragen*. Berlin 1983
 Sandler, L.F., *Gothic Manuscripts 1285-1385, I-II. A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*. London 1986
 Sauerländer, W., *Gothic Sculpture in France 1140 –1270*. London 1972
 Schapiro, M., *Style. Anthropology Today*. Chicago 1953
 Springer, A., *Handbuch der Kunstgeschichte*. Leipzig 1887-8
 Vöge, W., *Die Anfänge des monumentalen Stiles des Mittelalters*. Strassburg 1894
 Wölfflin, H., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. München 1915

Summary

One of the art historian's most elementary tools, when attempting to systematize his material, is the so-called style analysis (Stilkritik). A work of art has certain characteristics in motif, details, form, colour and technique: this is its "style". A description of the work ("morphological analysis") should ideally include all these aspects. The next step is then a comparison with other works of art, to ascertain and evaluate likenesses and differences ("normative criticism"). In these comparisons, the art historian may find clues as to dates, origins, backgrounds or models of the work in question. Without a conscious analysis of the stylistic features, the comparisons would degenerate into personal "connoisseurship".

The method became acknowledged in the course of the 19th century, when several great art historians advocated precisely this: describe carefully, before compar-

ing. It has been particularly useful in the discussion of works from the Middle Ages, where dates and connections of so many works are uncertain, and only comparisons with other, better documented works, will yield results. Earlier research here was to a great extent concerned simply with dates and places of origin. Over time, a reasonably reliable pattern has been established here, and groups and “schools” have been identified and dated. Today, stylistic analyses are more directed towards workshops, model books, craftsmanship etc., and questions are asked as to what prompted or compelled the individual artist to select his particular “stylistic features”.

The challenge is to describe the works of art in a way that will lead to meaningful comparisons. The present paper has its background in the effort made over years to publish the Norwegian painted altar frontals from the 12th and 13th centuries, involving a number of Norwegian and international scholars, both art historians and chemists/konservators (finished 2004). The “morphological analysis” is here taken care of in the extensive catalogue texts: it remains for the future to see how far “normative criticism” can make further use of these descriptions.

Erla Bergendahl Hohler (f.1937) er professor em. i middelalderens kunsthistorie, Univ. i Oslo (KHM). Publiserte arbeider: stavkirkeornamentikk, romansk og gotisk billedkunst, sigillografi, ikonografi, og metodeproblemer i studiet av middelalderens kunst.
